سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبى

أمينة رشيد

"العين نتاج تاريخي تعيد إنتاجه التربية والتعليم"
(بيير بورديو: التمييز)

"عندما أنظر عن قرب يبدو لي أن المؤرخ ينبغي أن يكون بالضرورة أيضا شاعرا؛ لأن الشعراء فقط يعرفون حقا فن ربط الأحداث"
(نوفاليس: هاينرخ فون أفتردنجن)

"نحن نصنع التاريخ ونصنع تاريخا؛ لأننا كائنات تاريخية"
(بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان)

سردية التاريخ، تاريخية النص الأدبى، منذ بضعة عقود يتساءل في الغرب المؤرخ أولا، ثم الناقد الأدبى، عن محتوى تخصصهما، عن حدوده ومنهجه، عن الحد الصارم الذى يخصص للأول مجال الوقائع وما حدث بالفعل، وللآخر فضاء التخييلى والخيال. ومع ذلك، فالموضوع غائب هنا وهناك — ماضى المؤرخ وعالم النص الأدبى — وتعيد إنتاجه اللغة. أن الأسئلة الرئيسة تدور حول اللغة. وإن كان المؤرخون قد تقدموا كثيرا في هذا المجال وفى إعادة تعريف تخصصهم، نرى النقد الأدبى في الغرب ظل في فترة إنجازات المناهج الشكلية لم يهتم بتعريف مرجع النص الأدبى الذى تجاهلته المداخل البنيوية[1]، التى اهتمت بتنظيم التحليل الداخلى للنص، وتركت ما خارجه للنقد الاجتماعى أو للفلاسفة المهتمين بالأدب.

وتدريجيا سوف يعاد اكتشاف تاريخية النص الأدبى. هكذا يقول هنرى ميتران أن الرواية "خطاب يقول العالم"[2]، ويركز فيليب هامون على أهمية القيمة والتقييم في النص الأدبى[3]، أو يعمق بيير باربريس المعرفة بعلاقة الأدب والتاريخ[4]، ويؤكد ما يقوله بول ريكور[5] أن الأدب يستطيع الكشف عما لا يستطيع دائما التاريخ استخراجه.

سوف أحاول أن أقدم بعض الفرضيات التى تحدد وضع التخييل في النص التاريخى، ثم أنتقل إلى معضلة تاريخية النص الأدبى.

١- سردية التاريخ

يكون التاريخ بمعناه الدارج كتابة أحداث الماضى. ويكون التاريخ أيضا البحث عن المعلومات التى تسمح لنا بفهم أفضل لحاضرنا، أو هويتنا، الخاصة والعامة. يكون تحديا للنسيان الذى يمحو لحظات الماضى المضيئة، وكذلك الأخطاء التى يفترض ألا نعيدها. وهذه الفرضيات السائدة ما زالت مهمة وقابلة للتنظير، وعرفت مع ذلك تدقيقا في النقد الأنجلوساكسونى والفرنسى، في مناهجها وجوهرها.

ترتكز نقطة انطلاق التفكير في ممارسة المؤرخين لدراساتهم على حدود التفسير في التاريخ[٦]. ويعنى التفسير هنا، كما يقول بول ريكور، الانتقال من التصور الوضعى للوقائع إلى تفسيرها؛ أى الانتقال من الحوليات إلى التاريخ العلمى.

وهنا تتفاوت النظريات بدءا من نموذج هامبل الذى أراد أن يطبق في الدراسة التاريخية مفهوم القانون والتنبؤ، طبقا لما يحدث في العلوم الطبيعية، حيث يفسر كل حدث مضى أحداثا تالية، ويظهر التكرار المنظم في دائرة التاريخ الإنسانى[٧]. ولا يهتم هذا المنهج بدور السرد ووظيفته في التاريخ. ويغيب هنا المعنى الأساسى للسرد الذى يفصل بين التاريخ والعلوم الطبيعية.

في نقد هذا المفهوم ظهرت النظريات "السردية"، من "الجمل السردية" عند أرتور دانتو إلى الخطاب السردى عند جالى[٨]. ونرى تكوين هذه العلاقة الأساسية في علم التاريخ الحديث بين الـ history والـ story؛ أى بين التاريخ والحكاية[٩]. فيتحول التاريخ بهذا المنظور إلى قص أفعال شخصيات، إلى أحداث تصيبهم أو تحولات يقومون بها. ألم يكن هنا علامة مشتركة بين السرد التاريخى والقص الأدبى؟

لكن السرد يفترض ساردا: من يقص التاريخ؟ انطلاقا من أى مكان وأى زمان؟ في خدمة أية مصالح أو أية أيديولوجيا؟ من أية علاقات قوة أو سلطة؟ ويقول ميشيل دى سرتو في دراسته عن كتابة التاريخ إن فهم التاريخ يفترض "فهم العلاقة بين مكان (وظيفة، بيئة، مهنة، إلخ) وأدوات تحليلية (مجال دراسى) وبناء نص (أدب)"[١٠]. وما لايقوله هذا المفكر وقاله الشاعر الفرنسي أراجون، فالتاريخ يكتب في الغالب من وجهة نظر المنتصرين، أما الأدب فيتطرق في بعض نصوصه لمقام المهزومين، فيوضح هكذا كتابته لمجنون إلزا.

إن التاريخ جزء من الواقع الذى يحلله. التاريخ جزء من عالم متغير، عالمنا، الذى ينبغى علينا أن نحلله ونفهمه. ونحن أنفسنا قد "تحركنا" بالنسبة لمعاش الماضى وحتى بالنسبة للمؤرخين الذين سبقونا. فينبغى أن يرتكز التاريخ، حسب دى سرتو، على مكان إنتاج اجتماعى، اقتصادى، سياسى وثقافى. فالبيئة التى يتبلور فيها البحث التاريخى تميزها بعض التحديدات: مرصد ملاحظة أو تعليم، مهنة حرة، فئة من المثقفين. وينبغى أن نضيف هنا صراع الأيديولوجيات لدى المثقفين والمكان الذى يحتله المثقف في علاقات القوة والسلطة[١١].

وحسب هايدن وايت توجد ثلاثة مستويات للتفسير في التاريخ:

١) المستوى الأكثر وضوحا، للمفاهيم النظرية والبراهين التى تسند تفسير تحوّل وضع (ا) إلى وضع (ب): وهذا البرهان هو البرهان "الشكلى".

٢) تحليل استراتيجيات فعالة مثل بناء الحبكة التى تقوم على اختيار "معطى" تاريخى وتحدد إعادة بنائها حسب هيكل، فتكون نوعا من التاريخ.

٣) تمييز استراتيجية ذات أثر تفسيري متضمنا لأيديولوجيا، ويضيف الناقد، "هذا المتضمن الذى لا يخلو منه أى خطاب أيديولوجى"[١٢].

نقترب هكذا من التشابه بين النص التاريخى والنص الأدبى. ويعود لبول ريكور فضل تحديد التشابه والاختلاف بينهما.

يتحدث هذان الخطابان أولا عن معيشي ويبحثان عن حقيقة. ثم، كل السرديات، سرديات الحياة، سرديات التاريخ، وسرديات الأدب تتحدث عن الوضع الإنسانى؛ أى الوضع التاريخى، وضعنا. ومفهوم الحقيقة يرتبط بالقصدية المشترطة لكل أنماط فعل السرد؛ لأنه كما يقول ريكور: "كل أنماط القص تقول شيئا عن تاريخيتنا الجذرية".

يدور النقاش إذن حول اختلاف المرجعيات لطرح السؤال الأساسى: ألم يقولا (التاريخ والأدب) بطرق مختلفة، الشيء نفسه عن وجودنا الفردى والجماعى؟ ألم يتحدث كلاهما عن تاريخيتنا الجذرية؟ مشيرَيْن إلى هذا المعطى الجذرى: "إننا نصنع التاريخ، ونوجد في التاريخ، وإننا كائنات تاريخية"[١٣].

لهذه المبادئ التأسيسية لرؤيته يضيف ريكور منهجية متسقة لما يسميه "الخطاب السردى"، مشتركة بين التاريخ والأدب.

أولا المفهوم الأرسطى لـ"بناء حبكة": فيفترض كل قص منطقا سرديا يقلص تنوع وقائع العالم إلى رؤية تعيد بناء اتساق ووحدة. ثم يتم التأليف بين مفهومين متناقضين في الظاهر: التسلسل والبنية. وأخيرا على القارئ أن يعيد تركيب البنية. فالقارئ يتمم المعنى ويحقق الحدود والوظيفة المعرفية لشكلى سرد التاريخ والأدب، وإضافة الوظيفة الجمالية فيما يخص الأدب.

يعرض ريكور هذه المبادئ في ثلاثيته المعروفة: الزمن والقص وفى كتاب جماعى عن السردية بين التاريخ والأدب[١٥]. أما المبادئ الخاصة بالسرد التاريخى فنجدها في آخر عمل له: الذاكرة، التاريخ، النسيان، حيث يعرض الإجراءات الثلاثة للبحث في التاريخ:

١) قراءة الوثائق والأرشيف
٢) التفسير/الفهم
٣) الكتابة التاريخية.

وفى جميع هذه المراحل، هناك بناء وليس تلقّياً إمبيريقياً للمعطيات أى بناء لوقائع الماضي وأحداثه. يختار المؤرخ الوثائق المناسبة، كما يمتلك تمكينا ثقافيا للتفسير والفهم، ويلجأ إلى كتابة مميزة لتكوين الجمع بين هذه العناصر.

لو قارنا مثلا بين القصص المختلفة التى تروى الثورة الفرنسية في ١٧٨٩، أو قص الثورات التى اندلعت في القرن التاسع عشر في فرنسا، نجد فروقا حسب أيديولوجيا المؤرخ، الخاضعة لوجهة نظر الطبقة السائدة أو المعارضة لها، أو بين رومانسية ميشليه أو تبنى مفهوم الصراع الطبقى محركا للفعل ودافعا للأحداث عند كارل ماركس.

وهذه الملاحظة تصدق أيضا على تصورات كاتب الأدب وأسلوبه. ففى دراسة قمت بها عن "قص المظاهرات والحركات الشعبية في الأدب"، من خلال روايات فرنسية وعربية في مصر، استخلصت عناصر السخرية عند فلوبير في "التربية العاطفية"، في تعارضها مع البطولات الشخصية والجماعية في ثلاثية جول فاليس، كما قارنت بين الرؤية التى تدعى الحياد عند نجيب محفوظ والدفء الثورى عند لطيفة الزيات، في تصور كليهما للحركات الشعبية في مصر، في ١٩١٩ وفي ١٩٥٦ [١٦]. وبعد ذلك عند كتاب الستينيات، فقدان المد الثوري في وصف المظاهرات الطلابية، من نظرة الحنين لإبراهيم أصلان في مالك الحزين والإيمان بتجديد التاريخ بعد فترة قمع في حجر دافئ لرضوى عاشور. وفى إطار السياسات المصرية الجديدة في فترة الانفتاح، لا نجد أية نزعة انتصارية في أى من النصين، كما يختفى هنا وهناك البطل الإيجابى للسنوات السابقة، وهى علامة تلخص دلالة العملَيْن.

وينبغي أن نضيف إلى المفاهيم المنهجية التي يقدمها ريكور مفهوم النسيان الذى يرتبط بالذاكرة والتاريخ، بوصفه عنصرا أساسيا لتصوير الواقع. يرصد الباحث أسباب النسيان: تدمير وثائق أرشيف، تدمير متحف أو مدينة بأكملها[١٧]. ويتذكر أهوال الحربين العالميتين، ونتذكر نحن، قريبا، قصد التدمير قصف الأمريكان لمتحف بغداد القومى، ومكتبتها الأهلية، وعدة مكتبات جامعية، بينما لم تمس وزارة النفط العراقية! ويضيف ميشيل دى سرتو إلى أسباب النسيان القمع في الأنظمة الدكتاتورية. ولنذكر هنا محو الذاكرة المقصود في بلاد العالم الثالث والمتضمن في الخطاب الأحادى والعدوانى للسادة الحاليين للعولمة العسكرية. النسيان هو أيضا هذا المجرى الذى يربط بين التاريخ والتحليل النفسى كما يشير إليه، ضمن آخرين، هايدن وايت وميشيل دى سرتو.

وفى ختام هذه الملاحظات النظرية، ينبغى أن نذكر أسماء بعض الذين اهتموا بعلاقة التاريخ بالحياة الثقافية، وعلاقة التاريخ بالأدب.

جرامشى أولا، حيث كانت ملاحظاته في خطابات السجن ونصوص أخرى نقطة انطلاق مهمة حول الوضع التاريخى والاجتماعى للمثقفين، برفضه للفكرة المستقرة عن المثقفين بصفتهم صفوة منفصلة عن باقى المجتمع، وتعمل بالفكر والكتابة في جمع فئوى. فالمثقف العضوى، حسب جرامشى، يقوم بدور ووظيفة، يرتبطان بمجموعة من المصالح والأفكار والممارسات. وإدوارد سعيد كذلك لا يفصل بين المثقف والكاتب ومجتمعهما أو المجموعة التى ينتميان إليها. فأكبر الكتاب — فلوبير، نيرفال، أو كونراد — رغم قيمة كتابتهم وتحليلهم الدقيق للشخصيات والمواقع، لا يتفادون الأفكار المسبقة لزمنهم ولمكانهم الاجتماعى. وأخيرا فريدريك جايمسون يرفض شكلانية النقد الحديث ليؤكد: "ستكون فرضيتنا أنه، مثلا، في كل تحليل شكلى ظاهريا خاص بعمل أدبى يوجد بعد تاريخى مختفٍ لا يدركه الناقد"[١٨].

٢- تاريخية النص الأدبى

ومع ذلك نرى في الآونة الأخيرة علماء السرد الشكليين يعودون إلى مفهوم عام للقص يشمل القص التخييلى والقص التاريخى.

فيقوم جيرار جينيت بنقد ذاتى خجول فيما يخص تجاهله للقصص غير التخييلية، في فصل "القص التخييلى، القص الوقائعى" لكتابه القول والتخييل: "وأتأسف عندما أقول ذلك؛ لأننى في كتابى خطاب القص لم أهتم إلا بالقص التخييلى وفعلت ذلك أيضا في خطاب جديد للقص، رغم اعتراضات مبدئية على هذه الممارسة الأحادية تماما لما لا يتأتى إلا أن نسميه علماً سردياً ضيقاً"[١٩]. ويذكر جينيت مقالا لرولان بارت في "خطاب التاريخ" مشيرا إلى أنه محاولة نادرة للاهتمام بالتاريخ عند علماء السرد. ومع ذلك يعتب عليه جينيت في أنه لم يهتم بالبعد السردي للتاريخ. مما ليس بالعدل إذ إن رولان بارت عالج في هذا المقال مفهوما أساسيا لعلم السرد، وهو العلاقة بين زمن الملفوظ وزمن التلفظ. فهدف زمن التلفظ هو: تركيب الزمن التسلسلى للتاريخ في تقابله مع زمن آخر: زمن الخطاب. فعلامات التلفظ تستهدف فك تسلسل الخيط التاريخى ليسترد "زمنا مركبا، ليس أفقيا، وليس خطيا"، يجمع وحدات دالة فضلا عن وقائع ومنظما إياها "بهدف إقرار معنى إيجابى وسد فراغ التسلسل البحت". ويختتم بارت قوله بالعبارة الآتية: "إن الخطاب التاريخى في الأساس عملية أيديولوجية، أو بأكثر دقة، خيالية"[٢٠].

وربما يجب علينا أن نذكر هنا بعض نصوص علم السرد الحديث التى استهدفت الربط بين الأدب والتاريخ، رغم أنها لم تتصل بالموضوع اتصالا مباشرا. مثلا تجديد تزفيتان تودوروف لدراساته باهتمامه بأشكال القص التى تتصل بالأيديولوجيا، والذى يعتبر كتابه غزو أمريكا أهم نموذج لها، وربما لعب دورا مهما أيضا تقديمه للناقد الروسى ميخائيل باختين في فرنسا، وكان هذا الناقد منذ عشرينيات القرن العشرين قد حاول الربط بين عالم السرد الشكلى والنقد المسمى

بالمادى. فحوارية باختين تستهدف كشف نظام القيم في النص الأدبى، بين الراوى والنص والمروى إليه، فتتحدد القيمة من خلال الحوارية العميقة التى تجمع بين الفاعلين المختلفين للقص.

وبخصوص التقييم هناك أيضا التصحيح المهم الذى قام به فيليب هامون ويعرضه في الأساس في كتابه النص والأيديولوجيا، والعنوان الفرعى للكتاب: "قيم، تدرجات، تقييمات في العمل الأدبى" إذ يركز الناقد على القيمة والتقييم، منتقدا البعد الأفقى للعمل الأدبى كما يحلله علم السرد الحديث، مشيرا إلى أهمية الوظائف الرأسية ودورها، التى تسمح باستخراج وسائل التقييم وتستند إلى سياق اجتماعى وثقافى.

ومنذ البلورة الحديثة لمفهوم الأدب — الذى كان يعتبر في فترات سابقة جزءا من الفنون الجميلة في التقليد الأوربى و"الأدب" في التقليد العربى — تعتبر الأعمال الأدبية عامة جزءا من المنتجات الجمالية، يصحبها في برامج المدارس والجامعات، تاريخ للأدب يشير إلى التسلسل التاريخى والاجتماعى والثقافى للأعمال. فمنذ بضعة عقود فقط، نجد العلم الاجتماعى للأدب من ناحية، وعلم السرد من ناحية أخرى، يعيدان التفكير في النص الأدبى باعتباره محتويا توترات التاريخ وصراعاته بداخله، كما أنه جزء من علاقات القوة التى تساهم في إعطاء الشرعية — أو إقصائها — للأعمال والمؤلفين.

في الواقع، منذ ظهور النص الأدبى وانتمائه إلى نوع أو نمط أدبى حتى علامات التاريخ في النص – وحتى في غيابها — يقول تركيب النص دلالة تاريخية: إن النص الأدبى في العالم، جزء منه، يقوله ويساهم في صنعه.

١) الأنواع الأدبية، الحقل الأدبى، النص والسياق:

إن الأعمال الأدبية بصفتها منتجات تاريخية، قابلة للقراءة أولا بانتمائها إلى أنواع مميزة تقيم هكذا في إطار بلاغات لها موضع تاريخى ومحلى. اللحمة الغربية مثلا تنتمى إلى رؤية بطولية خاصة بمجتمعات العصور الوسطى، حيث يجسد البطل المثل العليا والعداوات الخاصة بمجموعة، بينما توجد الملحمة العربية في سياق شعبى، حيث يقوم البطل بتجسيد رغبات شعب وإحباطاته. وولدت التراجيديا والكوميديا اليونانية في المدينة الأثينية، بينما الشعر الجاهلى قبل الإسلام نتاج للصحراء العربية. ونشأت الرواية حسب لوكاتش، في عالم "سكتت فيه الآلهة"[٢١]، حيث يتأتى على الشخصية الروائية المنفصلة عن القبيلة أو المجموعة أن تختار مصيرها في عالم أصبح أكثر تركيبا، عالم البرجوازية الصاعدة. وفى هذا الإطار سوف يري الناقد الفلسطينى فيصل دراج في نشأة الرواية العربية شكلا هجينا في سياق لم تستكمل فيه البرجوازية ثورتها [٢٢].

والآن نجد جيلا جديدا من النقد العربى يبلور مفاهيم أخرى لتحليل الرواية في علاقتها بالتاريخ. هكذا تحلل سامية محرز بعض الأعمال الروائية المصرية بين الأدب والتاريخ وتقرأ في النص علامات نقد خطاب السلطة الرسمى[٢٣]. ونجد سيد البحراوى يستخرج في أبحاثه عن "محتوى الشكل" طريقة جديدة في تناول مفاهيم الشكل والمضمون بغرض قراءة أخرى لدلالات النص الأدبى تربط بين أشكال الإبداع والجماليات الكامنة في السياق التاريخى والقومى للأعمال الأدبية[٢٤].

ويركز النقد الحديث للأنواع الأدبية على أنها ليست أشكالا ثابتة، بل متغيرة عبر تحولات التاريخ، بوضوح أو بطريقة غير مباشرة. هكذا يبدع ديدرو في القرن الثامن عشرة الكوميديا الدرامية، الأكثر اتساقا مع ذوق البرجوازية المهيمن في المجتمع الفرنسى، بينما يفشل فولتير في تجديد التراجيديا الذى استمر النوع السائد في البلاغة السائدة. ويتحول الشعر بعد الثورة

الفرنسية، وترمز إلى التحول الرومانسى "الطاقية الحمراء" (طاقية الثوار) التى أراد فيكتور هوجو أن يضعها فوق القاموس. أما الآن فنشهد في العالم أجمع المطالبة بمحو الحدود بين الأنواع الأدبية.

ومن ناحية أخرى نجد النوع يقرأ بشكل مختلف من ثقافة إلى أخرى. وعندما تقرأ الأعمال من قبل قارئ غريب للسياق الثقافى للنوع، يجد فيه شكلا آخرا. ويعطى جان–مارى شيفر مثلا لذلك في قراءة الغربيين لـ"ألف ليلة وليلة"، إذ يرون فيها قصة شرقية، بينما لا يعنى هذا التمييز شيئا للقارئ العربى(٢٥).

وفى التحليلات المعاصرة للعلاقة بين النص والسياق، علينا الإشارة إلى أهمية أبحاث بيير بورديو، بين القيمة والحقل الاجتماعى والحقل الثقافى في كتابه "التمييز"، وأيضا في جميع أبحاثه، ولا سيما بالنسبة للأدب كتاب قواعد الفن، الذى موضوعه تحليل ظهور حقل أدبى مستقل من خلال مثل التربية العاطفية لفلوبير، مستخرجا الصلة الضرورية بين النص والسياق، مركزا على وجود السياق الخارجى في الشكل الداخلى للنص. ونجد هذه المفاهيم تكون الأساس النظرى لكتاب ريشار جاكمون في البحث عن حقل أدبى مستقل في الأدب المصرى الحديث(٢٦).

وفى موضوع النص والسياق يحلل دومينيك مانجونو في سياق النص الأدبى السياق بصفته نتاجاً نصياً: " إن ما يسمى بشكل مغلوط "مضمون" النص الأدبى، هو في الحقيقة ملىء بمرجعية شروط تلفظه". وكان جاك دوبوا قد درس سابقا في مؤسسات الأدب، دور المؤسسات السياسية والأكاديمية والنقدية، إلخ، في تكوين الأدب. ويعود مانجونو انطلاقا من النص نفسه إلى مواقع التلفظ المختلفة للكاتب، مكانه في مجتمعه، موقع كتابته، المؤسسات الأدبية لزمنه، ليظهر "تسييق" النص لهذه المنابع المختلفة، كما يكشف عن الإدارة الصعبة التى يقوم بها الكاتب بين هذا المكان ومتطلبات حرية كتابته الذاتية (٢٧).

٢) التاريخ في النص الدبى، التاريخ الآخر الذى يقوله النص الأدبى:

في أوج ازدهار البنيوية، أظهر لوسيان جولدمان دور الوعى التاريخى لدى الكاتب، الواعى أو الذى ينتمى إلى اللاوعى الجمعى. فمن خلال أيديولوجيا الملة "الجانسينية" التى انتشرت في القرن السابع عشر في فرنسا، يرى الناقد كيف شكلت تراجيديات راسين والمقالات الفلسفية لباسكال، مستخرجا نظريته الخاصة بالموازاة بين البنى الثقافية / الأدبية، والبنى التاريخية / الاجتماعية للنص(٢٨).

سيرى آخرون في النص الأدبى إنتاج حقيقة لم يستطع التاريخ الكشف عنها، بسبب انخراطه في المجرى المؤسسى للسلطة. فكان إنجلز يقرأ في بلزاك، الملكى، المحافظ، تصويرا أكثر صدقا للمعارك الاجتماعية في القرن التاسع عشر في فرنسا مما أنتجه الاقتصاديون والمؤرخون. كما رأى بيير باربريس في رواية الشوان لبلزاك البنى العميقة للفلاحين الفرنسيين التى دفعتهم إلى معارضة الدولة الحديثة التى نشأت عن الثورة الفرنسية(٢٩). مما يؤكد نظرية دي سرتو، القائلة بأن التاريخ لا يفسر الانفصال بين الأيديولوجيات التقدمية، التنويرية، بينما تتسع الممارسات الدينية لجماهير الدولة في الزمن نفسه.

من لوكاتش إلى بيير ماشرى يحدث تطور في الرؤية إلى المعارك الاجتماعية كما تصورها الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر. فالأول يهتم بالمضمون بوصفه انعكاسا للمجتمع، والثانى يقدم مفهوم "المرآة المنشرخة"، أساسا لتحليله. فحسب، هذا المفهوم يبدو الانعكاس مغيرا للوقائع، ويعطى مع ذلك صورة أكثر صدقا للواقع، لصراعاته وتناقضاته(٣٠). ويتساءل هنرى ميتران: "أين حقيقة الرواية؟ في المحاكاة أم في السرد؟". ويجيب: إن حقيقة الرواية شيء غير الحقيقة في الرواية" (٣١).

ومعمقا لمفاهيم وظيفة المحاكاة التى تصاحبها وظيفتا السرد والرمز، يصل هنا الناقد إلى ما يسميه سيميوطيقا الشخصية الروائية، قائلا: "إن النقد الاجتماعى سيميوطيقا"، ويرى في إبداع عوالم مكانية/زمانية، ليس إعادة إنتاج للواقع، رغم المعرفة التى توصلها لنا، بل علاقات تضمن تاريخية الرواية، بمعنى واقع آخر يقوله النص التخييلى.

في آداب العالم نجد أشكالا مختلفة لهذا التاريخ الآخر الذى يقوله الأدب، بدءا من الرواية المسماة بالتاريخية. أظهر مثلا جورج لوكاتش كيف ألف والتر سكوت، الرائد اللامع للنوع، قصصا تخييلية مستندة إلي شخصيات وأحداث تاريخية تنتج دلالة جديدة(٣٢). بينما درس عبد المحسن طه بدر في مصر الخاصة البدائية للروايات الأولى، الفرعونية، لنجيب محفوظ، حيث غياب الوعى التاريخى، لا يساهم في بناء الحبكة أو في بناء شخصيات قابلة للحقيقة(٣٢).

ويتجدد التاريخ في أشكال أخرى للتخييل، تكشف حبكة القص عن فعل شخصيات عادية يلزمها تاريخ زمنها إلى المنفى أو الترحيل باحثة عن حلم أو قائمة بمقاومة، يكونان في خلفية عواطفها، رغباتها، طموحاتها، إخفاقاتها، بينما لا تظهر شخصيات تاريخية إلا صدفة ونادرا.

يصور مثلا جابرييل جارسيا ماركيز تاريخ أمريكا اللاتينية الدامى في قصص تفضح في خليط من السخرية والحميا دكتاتورية زمن الأنظمة العسكرية. وتموقع إيزابيل آليندي قصصها الأسرية في شيلى، ممزقة بين صراعات على السلطة وباحثة عن حداثته. أما أندريه برنك في إفريقيا الجنوبية، فيظهر مأساوية الصراع بين السكان الأصليين الزنوج والمستعمرين البيض في حكايات للعشق اليائس والجريمة. ويعيد سلمان رشدى التاريخ الحديث للهند وانفصال الباكستان عبر القصة التخييلية/ الذاتية لأسرة ممزقة في أطفال منتصف الليل.

دون شك يقول القص التخييلى بشكل أفضل من الخطب الرسمية احتلال فلسطين، في سرد حكايات بشر عاديين، طردوا من أرضهم، يتجولون من منفى إلى الآخر أو أجبروا على العيش في أرضهم المغتصبة، في وطنهم الذى استبدل اسمه. هكذا يصبح الأدب بحثا عن هوية أو إرادة بقاء في الأعمال المختلفة لغسان كنفانى، إميل حبيبي، سحر خليفة، مريد البرغوثى، ليانا بدر، وغيرهم. فعندهم جميعا، وأيضا عند الكاتب اللبنانى إلياس خورى، نجد حكايات المنفى وفلسطين، لأجيال من الأسر انتزعت من أراضيها(٣٣).

ومنفى آخر، منفى العرب المسلمين في إسبانيا ، تقصه الكاتبة المصرية رضوى عاشور في ثلاثية غرناطة، مريمة والرحيل(٣٤)، التى تعيدنا أيضا إلى المأساة الحالية لفلسطين. أما الموضوع التاريخى لسقوط غرناطة، فنجده عند الكثير من الكتاب من أجيال وأصول وثقافات مختلفة: شاتوبريان، واشنجتون إيرفنج، أمين معلوف، أراجون، وغيرهم.

وكنت أنا نفسى قد درست في "روايات الأرض" القيم والتقنيات الأدبية التى تعيد بها القصة التخييلية إنتاج التاريخ، انطلاقا من زمكانيات ثقافية واجتماعية مختلفة، خاصة بمناطق مختلفة: هجرة الفلاحين الصغار من الشرق إلى الغرب للولايات المتحدة في عناقيد الغضب لجون شتاينبك، بينما إميل زولا في الأرض يعيد الحبكة وشخصيات الرواية — حسب التحليل السيميوطيقى لفيليب هامون — محيلا إلى الأرضية الجديدة التى وجدت في تفتيت الملكية الزراعية في فرنسا بعد الثورة، مقارنة بالمثل الأعلى الاشتراكى عند الإيطالى إجناتسيو سيلوني، والبرازيلى جورج آمادو، والمصرى عبد الرحمن الشرقاوى فى: فونتمارا، كاكاو، الأرض(٣٥).

٣) الانقطاعات التركيبية والدلالية:

مع الرواية المسماة بـ"الحديثة" نشهد تغيرا في الحبكة، وانقطاعا في التركيب وظهور دلالة جديدة. يرى رولان بارت أن هذا الانقطاع يعود إلى فلوبير، باعتباره أثرا نصيا لأزمة الوعى

البرجوازى الذى فقد قناعاته، تلك التى جسدتها الرواية التقليدية[٣٦]. ويشير فيليب هامون من ناحيته إلى رفض الجمهور والنقاد لأنماط "التربية العاطفية" عند نشره، وهو رفض لعمل تنقصه القمة، فتتسلسل فيه الأحداث و"الأنماط التقييمية، مقلبة للتدرجات المعروفة للفن الروائى[٣٧].

والكل يعرف تطورات الرواية الحديثة في فرنسا، في القرن العشرين، ومهاجمة السوريالية للرواية التى تعيد إنتاج "محاضر الواقع"، ورفض فاليرى لكتابة "خرجت المركيزة في الساعة الخامسة"، والبداية غير المتوقعة لأراجون في رواية أورليان: "أول مرة رأى فيها أورليان بيرينيس وجدها شديدة القبح"! ومع ذلك وبدرجات مختلفة وحسب مواضيع وأنماط مختلفة نجد التاريخ يعبر الرواية.

مثلا، الحرب العالمية الأولى في "البحث عن الزمن المفقود" لمارسيل بروست والمشهد المروع لقصف باريس، منع التجوال، الظلام/المضىء للمدينة والتركيز على حب الألمان لشارلوس وشذوذه الجنسى! والتاريخ عبر معاداة السامية لسيلين في "رحلة إلى آخر الليل". وفى أعمال معاصرة، "الغيرة" لآلان روب-جرييه، أو "العاشق" لمارجريت دوراس، حيث تغيب إلى حد كبير الإحالات التاريخية، لكن تقرأ مع ذلك كروايات التفكيك الاستيطانى لفرنسا في الهند الصينية.

وفى الرواية العربية في مصر نستطيع أيضا منذ الستينيات أن نشهد تحولا في الأيديولوجيا والتقنيات الروائية من محاكاة الرواية "الواقعية" عند نجيب محفوظ إلى الكتابة الساخرة للأعمال التالية والمفارقة التى تميز تاريخية الكتاب المصريين الجدد. نشهد عندئذ تجديدا للتقنيات ولرؤى العالم — فكما قال سارتر "لا توجد تقنية محايدة" — تنقض النمط المسمى بالواقعى للروايات السابقة.

وسوف أقدم بعض أمثلة لتوضيح التناول الجديد للتاريخ في الرواية، أو كيف تقول تقنيات جديدة تاريخا آخر.

أ- الوثيقة: إن اللجوء إلى الوثيقة هو أحد الأنماط لهذه الكتابة الجديدة، الوثيقة الأصلية أو التخييلية. في الزينى بركات لجمال الغيطانى، الوثيقة هى الشكل التخييلي لكتابة تستهدف محاكاة الحوليات العربية لمؤرخ القرن السادس عشر: ابن إياس. يستعيد القص التخييلى شكل مراسيم المسؤولين، وتقارير الجواسيس المختلفة، والبصاصين وموظفى الأمن، التى تختلط بقصص تستهدف حكايات المجتمع في العصور الوسطى، حكايات الزواج وتعدد الزوجات والمتعة، والعمل، إلخ.

وعند صنع الله إبراهيم تصبح الوثيقة قطعة أساسية من الرواية: تقارير السد العالى في نجمة أغسطس، مقتطفات من الصحافة الرسمية والمعارضة في "ذات" من خلال فصول مستقلة تتقاطع مع حكاية أسر من البرجوازية المصرية الصغيرة في عالم الفساد الذى انتشر تحت حكم أنور السادات، قصص تاريخية تحكى ثورة ظوفار تتسلل ضمن حكاية مقاومة البطلة "واردة"، مكتوبة في يوميات حررتها واردة ثلاثين عاما قبل أحداث القصة، هوامش رواية الأمريكانلى، أحدث أعماله.

ونجد أيضا وثائق في أعمال أدبية ليست مبنية على الوثيقة بوصفها تقنية أساسية للسرد. مثلا، قص مذابح صبرا وشاتيلا في لبنان عام ١٩٨٢ حيث تأتى شهادة المذابح عبر تقرير صحفى لمرضة في "الحب في المنفى" لبهاء طاهر، بينما يحكى مذبحة جنين في فلسطين جندى إسرائيلى في "أطياف" رضوى عاشور. وحديثا في "طريق النسر" لإدوار الخراط، نجد وثائق مختلفة تتخلل هذا القص الذاتى لعودة المؤلف إلى كفاح الراوى المنتمى إلى التروتسكية بعد الحرب العالمية الثانية.

ب — التركيب المتشظى: كل هذه الأعمال وغيرها، من الصعب الإشارة لها في حدود هذه المداخلة، تقدم تركيبا متشظيا يصور أزمات التاريخ المعاصر ويميزها فقدان المنطق السردى للأعمال السابقة، لاستبدال منطق آخر بها.

نجد مثلا البطل الإيجابى الذى كان يضمن نمو رواية التعلم — بداية، أزمة، حل، خاتمة — يختفى ليترك المجال للبطل/الضد الذى يتجول مكتئبا، فاقدا لمعنى الحياة والرغبة في النضال من أجل قضية. الشخصية الرئيسة لـ"زهر الليمون" في رواية علاء الديب أو راوى "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم. يحل تجاور النصوص مكان الحبكة التقليدية، وتتسلسل فقرات القص في قصص متشظية، يختلط القول بالصمت، وتتأكد أهمية ما لا يقال.

وتخترق "تلك الرائحة"، وهى من أهم الروايات الطليعية المصرية في الستينيات، جميع التواطؤات الأخلاقية للمسموح قوله والممنوع منه — الجنس، المتعة الذاتية، إلخ — والمعتاد في الكتابة المبنية على تضخيم السرد بالتعليقات التفسيرية والوصفية، محاكاة الخطاب المعيش الذى كان يصور الوضع الاجتماعى للشخصية، لغتها، رؤيتها للعالم... نجد هنا الجمل قصيرة، والردود مقتضبة، والاستعارات غائبة. ومع ذلك، رغم الإيجاز للعلامات التاريخية، تسترد القصة جدل زمنين للتاريخ المصرى المعاصر: زمن الاعتقال حيث سجن البطل لفعله السياسى ومواقفه الأيديولوجية، وزمن إطلاق سراحه الذى يرى مواضيع استلاب جديدة تظهر في سياق المجتمع المتجه إلى الاستهلاك، وهيمنة المال، وتشكيل فردية غير منتظمة.

وكانت لطيفة الزيات تصف في روايتها الأولى التى نشرت فى١٩٦٠ بموازاة الأحداث التاريخية للكفاح ضد الاحتلال البريطانى ومقاومة العدوان الثلاثى على مصر في ١٩٥٦، الأزمة الخاصة للبطلة ووعيها التاريخى والشخصى لمعركة استقلالها الخاص المواكب لشروط التحرير الوطنى. وسوف يختفى هذا التفاؤل فيما بعد في الأعمال الأخيرة للكاتبة، التى تظهر في شكل متشظٍ بين الثمانينيات والتسعينيات، مليئة بالحزن وفقدان اليقين: إلى الشيخوخة وظلال الموت وفقدان الحماس يضاف مشهد مجتمع ممزق.

وفى آخر قصة لمجموعة "الشيخوخة وقصص أخرى"، "فى ضوء الشموع"، تظهر في الوقت نفسه آلام البطلة التى تكتشف أكاذيب زوجها وخياناته وخيانة المثقفين الذين يناقشون أحوال البلاد في مقاهٍ فاخرة، بينما في الأرياف يظل الفقر مهيمنا على حياة الفلاحين. ويكشف تركيب النص المتشظى تمزق الوعى المجروح.

ويقول الشباب الذى يكتب في نهاية القرن السابق إنه يتجاهل التاريخ والقضايا الكبرى. ويقول مع ذلك التسكع والوحدة والفشل والبحث عن هوية؛ التى تكون مادة أعمالهم ذات البنية المتفجرة علامات التاريخ المهزوم لزمنهم. هكذا يتعارض عنوان "باب الخسارة" لعفاف السيد مع عنوان "الباب المفتوح" للطيفة الزيات. فهذه نماذج للقصة المتشظية حيث الجمل مفككة، ويختلط تفتت الحوار الداخلى مع شذرات الحوار، وتتداخل الضمائر وتغيب الحبكة وراء قصص لا تصل إلى نهاية، ويقول كل هذا، في منطقه الخاص والمتسق، صعوبات الحب الحر وآلامه، وعبث التسكع في مقاهى وسط البلد، وفقدان المعنى في البحث عن حداثة أجهضها المجتمع.

قالت مى التلمسانى وهى كاتبة أخرى من هذا الجيل، إن الكتابة المعاصرة لجيلها تجد موقعها على هامش التاريخ. ومع ذلك فروايتها الأخيرة هليوبوليس تكشف عبر قصة أسرية، حيث تكون الإحالات التاريخية محدودة ومرسومة بإيجاز، عن لحظات مختلفة من التاريخ المصرى، بين رمزية الفترة الفرعونية ووضع الطبقات الوسطى في زمن عبد الناصر ثم السادات، حيث عبر تحايل البطلة/الماريونيت، تحاول الراوية أن تعيد المعرفة بهويتها في زمن مضطرب، في تفكيك الصور المختلفة التى بناها عنها الآخر — أفراد أسرتها — رواية يستطيع فيها الضحك والسخرية والحنين أن يوصل صورة التاريخ المصرى في النصف الثانى من القرن العشرين.

ج- من أجل دلالة متجددة: دون تفضيل نمط على آخر (مما يعود إلى الذوق الشخصى للقارئ) تظهر بعض الأمثلة المذكورة إلى أية درجة يستطيع القص التخييلى، سواء ركز على المرجعية

التاريخية أو أخفقها، أن يقول الواقع بشكل مختلف، وأن ينتج دلالة جديدة ومدخلا آخر للحقيقة التاريخية، لأننا كائنات تاريخية، ننخرط في التاريخ، شئنا أم أبينا.

يقول بول ريكور في تفسيره للانقطاع الزمني: "من الواضح أن بنية مفككة تليق بزمن مخاطر ومغامرات، وأن بنية مستقيمة تليق أكثر برواية التعلم التي يسيطر عليها مواضيع النمو والتحول، بينما تزامن مفكك، يوقفه القفزات والتنبؤات والعودة إلى الوراء، وبإيجاز بنية متعددة الأبعاد عن قصد، تليق أكثر بزمن تنقصه القدرة على الرؤية الشمولية ويفتقد الاتصال الداخلي. فالتجريب المعاصر في ترتيبه للتقنيات السردية يتفق مع التفجر الذي يؤثر على تجربة الزمن نفسها"(٣٩).

ومع ذلك فقراءة النصوص التخييلية المتفجرة تكشف عن اتساق دلالة وإنتاجها. إن النصوص المصرية التي ذكرتها، تلك التي تقوم على مرجعية تاريخية أو التي تتحدث عن التاريخ على نمط أمثولي أو ساخر، أو التي لا تذكره، تقول دلالة تاريخ. فقصص العصور الوسطى "الزيني بركات"، عندما يعيد القارئ بناءها، يتعرف من خلال المدلول النصي للعالم التخييلي للعصور الوسطى على دال زمن كتابتها، زمن دكتاتورية سياسية وتجسس معمم. ولطيفة الزيات تذكر بحنين إحباط ثورة مجهضة. وصنع الله إبراهيم يستخدم الوثيقة للكشف عن أكاذيب الخطاب الرسمي ويستطيع عبر سخريته أن يفكك زمناً تاريخياً مستلباً.

النصوص التي ذكرتها وغيرها، تؤكد كيف يستطيع النص التخييلي أن ينقض خطابا رسميا للتقدم والحداثة. فالزمن المتفجر يكشف فقر الريف، آلام الحب الحر، أهوال الحروب والاحتلال الاستيطاني، ثبوت زمن الهامش، البحث الدائم عن معنى وهوية للمؤلفين وللنصوص.

* * *

وفي الختام:

يقول مارسيل بروست: "عندما نكتب ينبغي أن نكون في غاية الدقة، أن ننظر من قريب جدا، أن نقذف بكل شيء غير حقيقي"(٤٠). إن النص التخييلي والنص التاريخي، وأتمنى أن أكون قد استطعت إظهاره، يعيدان عبر القص حقيقة مرجعية غائبة، ويتحدث كلاهما، كل بطريقته، عن معاشنا.

الهوامش:

1- Paul RICOEUR, « Métaphore et référence » , dans *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

2- Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1987, p.5.

3- Philippe HAMON, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

4- Pierre BARBERIS, *Le prince et le marchand*, Paris , Fayard,1980, et *Prélude à l'utopie*, Paris, PUF, 1991.

5- Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985, et ses articles dans le recueil collectif dirigé par Dorian TIFFENEAU, *La Narrativité, Paris, CNRS*, 1980. Cf. également son ouvrage consacré au récit historique, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

6- Paul RICOEUR, « L'histoire comme récit », dans *La Narrativité*, p.5.

7- *Ibid.* p.5 sqq.

8- *Ibid.* pp.8,9.

9- *Ibid.* pp.11,12.

10- Michel de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.8.

11- *Ibid.* p.79.

12- Maria PETIT, « Une poétique de l'histoire », présentation de Hayden WHITE, *La Narrativité*, pp. 161-162, p.170.

13- Paul RICOEUR, « Pour une théorie du discours narratif » , *La Narrativité*, p.4.

14- *Ibid.*

15- *Ibid*.

١٦- أمينة رشيد: المظاهرات والمعارك الشعبية في الرواية، *أدب ونقد*، ١٩٨٦.

17- Paul RICOEUR, *La mémoire*...p.374.

18- Fredric JAMESON, *Weapons of Criticism*, cité par P. BARBERIS, *Le prince*...p. 116.

19- Gérard GENETTE, "Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p.66.

20- Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp.166-167.

21- Georges LUKACS, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

٢٢- فيصل دراج: العلاقة الروائية في سياق اجتماعي، *الطريق*، عدد ٣/٤، بيروت١٩٨١.

23- Samia MEHREZ, *Egytian writers between History and Fiction, Le Caire, AUC Press, 1994.*

٢٤- سيد البحراوي: *محتوى الشكل*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

25- Jean-Marie SHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p.145.

26- Richard JACQUEMOND, *Entre scribes et écrivains, Le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Arles, Actes Sud, 2003.

27- Dominique MAINGUENEAU, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1995, p.23.

28- Lucien GOLDMANN, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.

29- Pierre BARBERIS , *Le prince*...pp.79 sqq.

30- Pierre MACHEREY , *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966.

31- Henri MITTERAND, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, p.7.

32- Georges LUKACS, *le roman historique*, Paris, Payot, 1965, et

عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨ .

٣٣- إلياس خوري: *باب الشمس*، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨.

٣٤- رضوى عاشور: *غرناطة*، *مريمة والرحيل*، دار الهلال القاهرة ١٩٩٤، ١٩٩٥.

٣٥- أمينة رشيد: رواية الأرض بين القيمة والمكان/الزماني، *فصول*، القاهرة، صيف ١٩٨٥.

36- Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p.8.

37- Philippe HAMON, *Texte*...pp.55-56.

٣٨- سيزا قاسم-دراز: المفارقة في القص العربي المعاصر، *فصول*، شتاء ١٩٨٢.

39- Paul RICOEUR, *Temps*...t.II, p.120.

40- Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, t.III, p.909.